

von

Matthias Grünewald

Mit einem farbigen Bild u. fünf Textfiguren

R



Die Madonna von Stuppach.
Ein Meisterwerk von Matth. Grünewald
um das Jahr 1519.

Die Madonna von Stuppach

Ein Meisterwerk von Matth. Grünewald

∴

Eine Bildeinführung von Johann Zeller

∴

Mit einem farbigen Bild und fünf Textfiguren



Bad Mergentheim ✲ K. Ohlingers Nachf. H. Kling

Stuppach, ein kleines Pfarrdorf, 6 km ſüdlich von Mergentheim, an der Autolinie Mergentheim-Künzelsau, birgt einen Kunſtſchatz erſten Ranges. Es iſt dies ein Gemälde vom berühmten Meiſter Matthias Grünewald.

Wer iſt Matthias Grünewald?

Soviel oder ſo wenig man von ihm weiß, ſoll er aus Aſchaffenburg ſtammen und wurde um das Jahr 1480 geboren und ſtarb etwa 1530. Wahrſcheinlich hat er unter dem Einfluß Holbeins d. Ä. geſtanden. Eine Reiſe zum Studium nach Holland iſt anzunehmen, doch wird er kaum Italien geſehen haben. Seine ſonſtigen Aufenthaltsorte waren das Oberelſaß, Frankfurt, Aſchaffenburg und Halle. Verheiratet war er auch, aber nach dem Zeugnis ſeiner Zeitgenoſſen ſoll er ein großes Hauskreuz beſeſſen haben. Die Hauptwerke Grünewalds ſind die Gemälde am Altar zu Iſenheim bei Colmar, welche über den unglückſeligen Krieg nach München verbracht waren.

Grünewald ſteht mit ſeinen Kunſtwerken, die er geſchaffen, mit deren künſtleriſchem Gehalt ſo hoch, daß es fraglich iſt, ob es jemals gelingt, dieſelben vollſtändig zu begreifen. Während Albrecht Dürer in ſeinem Kunſtleben einen Wandel von der Gotik zur Renaiſſance durchmachte, bleibt ſich Grünewald im Ausdruck und Aufbau aller ſeiner Werke beinahe derſelbe. Alle ſeine Bilder ſind erlebte und gefühlte Seelenſtimmungen. Nur ein wirklich tiefgläubiges Gemüt ohne allen Glaubenszweifel kann ſolche religiös tiefgefühlte Bilder ſchaffen.

Die Stuppacher Madonna iſt ein Marienbild, das im Jahre 1809 vom damaligen Pfarrer von Stuppach in Mergentheim erworben wurde. Es wurde lange Zeit für eine Arbeit Rubens gehalten. Im Jahre 1907 wurde es vom Maler W. Ettle als Grünewald erkannt und von Konrad Lange beſtätigt. Es galt lange Zeit als ſpätes Einzelwerk Grünewalds. Erſt dem Scharfſinn Schmids iſt es gelungen, den Zuſammenhang mit dem Aſchaffenburger Maria-Schnee-Altar einwandfrei nachzuweiſen. Als Entſtehungszeit werden die Jahre 1517/1519 angenommen. Aus Urkunden iſt erſichtlich, daß die Kapelle ſamt Altar, ohne Bild, 1516 geweiht

worden ist. Ein Kanoniker namens Heinrich Reitzmann hat den Auftrag das Bild zu malen erteilt. Im Jahre 1517 werden abermals 25 Fl. ausgesetzt, damit das Bild gefertigt werde. Ein verloren gegangenes Testament vom Jahre 1514 nennt ausdrücklich den Magister Mattheus als denjenigen, der das Bild malen sollte. Der Rahmen (heute noch in der Aschaffenburger Kapelle) in dem sich das Bild befand, trägt die Jahreszahl 1519. Es ist also fast sicher anzunehmen, daß wenigstens das Hauptbild (die jetzige Stuppacher Madonna) in diesem Jahre vollendet war. Die Art und Weise der Malerei und der Komposition legt bei der großen Ähnlichkeit der benützten Modelle eine zeitlich nahe Ausführungszeit zwischen der Isenheimer und Stuppacher Madonna nahe. Es können also mit ziemlicher Sicherheit die Jahre 1517/1519 als Entstehungszeit des Bildes angesehen werden.

Was stellt das Bild dar?

Was will es uns zeigen?

Die Hauptfiguren des Bildes sind Maria mit dem Jesuskind. Maria sitzt auf einer Steinbank in einem Gärtchen und spielt mütterlich mit dem Jesusknaben, der in etwas unsicherer Art auf dem Schoße Marias steht und den Blick zur Mutter wendet, während die Händchen voll Eifer und Gier nach dem Apfel in der übertrieben zierlich gehaltenen Hand Marias greifen. Ob es ein Granatapfel ist, kann nicht bestimmt werden. Man kann sagen: Maria, die wahre Eva, reicht ihrem Sohn, dem neuen Adam, den Apfel dar. Das Angesicht Marias ist liebevoll zu Jesus geneigt, während die rechte Hand der Madonna in ganz natürlicher und doch wieder feiner Art den nackten Körper des Jesusknaben hält. Das Gärtchen, in dem Maria sitzt, ist rechts nicht umzäunt und läßt den Blick auf die Kirche offen, welche eine freie Nachahmung des Straßburger Münsters ist. Es soll die Kirche Maria Maggiore in Rom darstellen. Grünewald hat jene Kirche wohl gekannt, wie er auf dem Bilde des sog. Freiburger Flügels bewiesen hat, aber er war ein deutscher Meister, der für eine deutsche Kirche das Bild gemalt hat. Auf der Treppe zur Kirche hinauf sind ein Kanoniker und zwei reichgekleidete Herren, eine Gestalt steht auf der Terrasse, während eine andere im Portal verschwindet. Von der Kirche weg, der Stadt zu, ist auf der Straße eine alte Frau. Der Kirchenbau weist hin auf Maria als den Tempel des Hl. Geistes. Auch die Stadt kann man symbolisch auffassen, als die Stadt Gottes, ebenso den Regenbogen „Schön wie aus dunklem Gewölk entstanden". Der Regenbogen bildet zugleich den Nimbus für Maria, während vom Haupte des Jesuskindes Strahlen ausgehen. Der Rock Marias ist karminroter Goldbrokat, er ist mit weißem

(jetzt meist schmutziggelbbraunem) Pelz gefüttert, vorn ist er mit einer goldenen Agraffe zusammengehalten. Die Agraffe ist mit roten Edelsteinen besetzt. Über dem Rock befindet sich ein Mantel von blauer Farbe, dessen Futter purpurviolett ist. Der Mantel ist mit einem gelben Bande eingefaßt. Ein dünner, durchsichtiger Schleier von weißer Farbe hängt hinter dem Jesusknaben über den rechten Arm Marias und fällt über das Knie herab. Das schöne zierliche Rändchen ist deutlich erkennbar.

Mystische Bedeutung der in dem Bilde enthaltenen Pflanzen und Gegenstände.

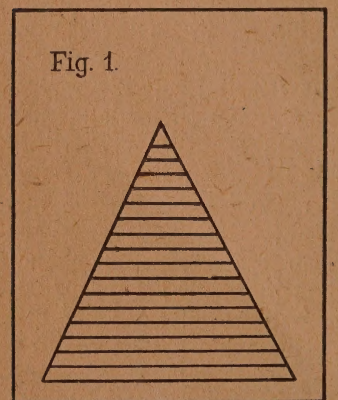
Am meisten fallen uns die drei Lilienstengel auf (rechts unten), sie bedeuten die Jungfräulichkeit Marias vor, in und nach der Geburt. Die Rosen sind das Symbol der Gnadenfülle, die Strohblumen deuten die Unvergänglichkeit der Gnadenvorzüge an. Das schlanke Bäumchen, das zwischen den Lilien aufwächst, ist als Granatbaum bestimmt worden, wegen seiner roten Blüten, doch deuten die blauen Früchte darauf hin, daß es ein Ölbaum sein soll; er ist das schon im Hohenlied angedeutete Sinnbild Marias. Links von Maria ist um das Geländer ein Feigenbaum geschlungen, der nach dem hl. Ambrosius an Stelle der Blüten gleich Früchte hervorbringt und den Vorzug Marias veranschaulicht, da auch sie mit der Frucht der Mutterschaft die unversehrte Blüte der Jungfrauschaft verband. Der Bienenstand mit den Bienenkörben, sowie der Zaun, welcher den Garten links abschließt, sind für die damalige Zeit leicht-verständliche Sinnbilder der Reinheit und Gnadenfülle. Das weiße Gefäß mit dem roten Rosenkranz und der Krug auf dem Absatz der Steinbrüstung links sind so gedeutet worden, als ob sie das Gefäß der Andacht und das mit Gnaden gefüllte Gefäß darstellen sollen. Rechts von den Lilien befindet sich noch ein Topf mit Nelken, vielleicht der Jungfernnelke. Außerdem wächst dahinter noch ein Strauch mit roten Beeren. Über dem Bienenstand befindet sich eine nicht ganz verständlich dargestellte Art Wasserleitung, wenigstens sieht das Stück aus, als ob es die Abschlußfalle wäre — sollte es vielleicht das Symbol der Gnadenvermittlung sein? Auf die Stadt und den Regenbogen mit ihrer Bedeutung wurde schon im vorhergehenden Punkte hingewiesen. Die Stadt selbst ist zum Teil im Sonnenschein. Links ist ein Bau mit vortretenden Lauben, dann eine Straße, deren rechte Häuserreihe beleuchtet ist. Die Dächer sind anscheinend mit Schiefer gedeckt, da sie blau sind. Die Mauern haben braune

Farbe. Von der Stadt führt ein Weg zur Kirche, sichtbar als hellbeleuchteter Streifen zwischen dem Lattenzaun. Rechts von Maria kommt er wieder zum Vorschein. Über den Dächern der Stadt befindet sich ein dunkler Wald und ein blauer Höhenzug, der rechts mit glänzendem Licht übergossen und über dem Kopfe des Jesuskindes ganz hellgelb ist, sodaß es scheint, als ob er mit Schnee bedeckt wäre. Vor dem Gebirge ist ein blauer Streifen, vielleicht ein See. Links oben in den Wolken thront Gott Vater umgeben von Engelscharen. Vor ihm, weiter unten, tragen zwei Engel eine Krone, die sie Maria, als der Himmelskönigin überbringen.

Einteilung des Bildes (Komposition).

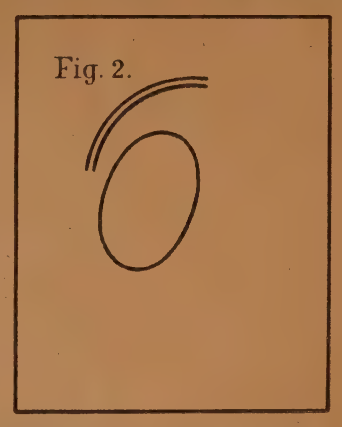
Linienführung, besonders die S-Linie.

Das Programm, nach dem das Bild gemalt, ist das der festlichen Erscheinung, darum die reiche Gewandung Marias, denn zur Festesfreude gehört notgedrungen ein schönes Gewand. Wie Maria festlich gekleidet erscheint, so ist auch der sie umgebende Garten, die glänzende Landschaft, jedes Bäumchen und jede Blume gleichsam in festlicher Bewegung. Woher kommt das? Es ist zurückzuführen auf eine, das ganze Bild durchziehende ähnliche Linienführung und zwar ist es die heitere S-Linie. Fangen wir bei dem Bäumchen rechts an, dessen Form ganz die geschwungene Linie aufweist und unten noch verstärkt wird durch die beiden Lilienstengel, welche mit Stammteilen parallel laufen. Die gleiche S-Linie finden wir in dem Bäumchen links von der Madonna, in der rechten Hand Marias, halb wiederholt in der linken und in den Händchen des Jesusknaben, selbst die Wangen- und Halslinie Marias (links) weist diese geschwungene Form auf. Der Mantelbausch auf dem rechten Arm Marias ist ganz im Sinne derselben Formen gemalt, ebenso ist das Rändchen des Schleiers ein S-Bogen. Im Kleinen kommen diese Formen an der Kirche wieder in der Balustrade. Jedes Pflänzchen und jeder Strauch ist in dieser lustigen Linie gehalten. Dazwischen sind zur Milderung zu großer Übertreibung die geraden Linien der Kirche und der Stadt, sowie der Einzäunung des Gartens



und der Steinbrüstung auf der Maria sitzt. Bei längerem Betrachten des Bildes werden wir allüberall auf die *S*-Linie stoßen, die eine bildet gleichsam das Echo der anderen und macht in einem gewissen Sinne den Vordergrund zu einem einheitlichen Ganzen.

Die Figuren Marias und des Jesuskindes sind als ein fast gleichseitiges Dreieck in den Raum gesetzt. (Fig. 1.) Der Rand des Dreiecks ist durch einen schwachhellen Lichtstreifen, mit fast keiner Unterbrechung, zu verfolgen: Kopf Marias — Jesuskind — Mantel am rechten Arm — Saum des Mantels — helle Töne des Mantels bis unten. Untere Linie: Pelzfutter des Mantels bis über die Mitte, dann der Topf. Der Lichtstreifen von oben nach rechts unten ist ebenfalls deutlich erkennbar, er führt am hellen Haar Marias entlang über den Stamm des Bäumchens und setzt sich fort in dem Pelz des Mantels bis fast in die rechte untere Ecke.


Fig. 2.

Die Figuren Marias und des Jesuskindes bilden ein solch feingeschlossenes Ganzes, daß auch nicht ein Teil störend herausfällt.

Die hellsten Lichtgruppen der Mutter und des Kindes lassen sich in eine Ellipse fassen, deren Form durch den Regenbogen darüber noch verstärkt wird. (Fig. 2).

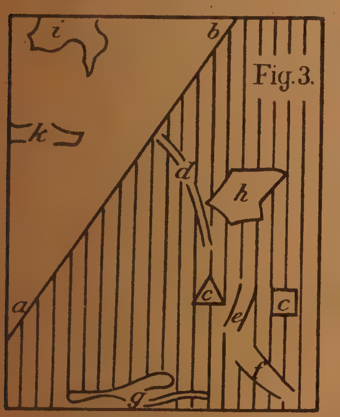


Fig. 3.

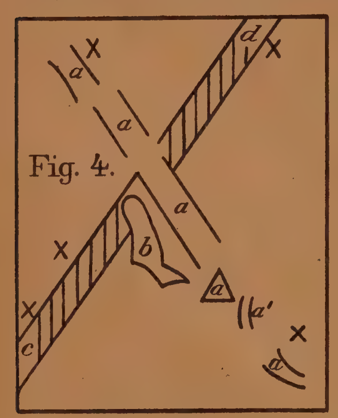
Die Gestalt Marias und die Kirche bilden ein zusammengehöriges Ganzes und zwar zuerst durch ihre dunklen Farben gegenüber der hellen Seite des Bildes. Es wollte Grünewald damit andeuten, daß er Maria und die Kirche in sinnfälliger Beziehung zueinander bringen wollte, und das ist auch der Fall. (Das Bild wurde ja als Altarbild der Maria-Schnee-Kapelle gemalt.) Andererseits wird das Bild durch diese Verteilung der dunklen Flächen (Maria und Kirche) in zwei ungleichgroße dreieckige Hälften geteilt (eine rechts nach untengehende größere dunkle und eine kleinere helle nach links oben. (Linie *a*—*b* in Fig. 3.) Es würde dadurch das dunkle Dreieck zu schwer gegenüber dem hellen. Allein

Grünewald hat es verstanden, durch Anordnung und Einfügung von hellen Blumen (Lilien *c*) Lichtstreifen (Haar Marias *d*) Beleuchtung des Baumstammes (*e*) und das helle Pelzfutter (*f*) des Mantels rechts unten und den hellen Mantelsaum (*g*) unten, sowie den sonnenbeschienenen Weg und die Treppe zur Kirche (*h*) die dunkle Hälfte zu entlasten gegenüber dem Lichte der kleineren Hälfte.

Andererseits aber hat er auch durch Abtönung des Lichtes durch den Wald (*k*) und das etwas dunkelwirkende Blau über Gott Vater (*i*) die zu große Differenz aufgehoben.

Lichtlinien und Lichtstreifen, Schattenpartien, Vermeidung der Unruhe.

Von Lichtlinien und Lichtstreifen, welche das Bild durchziehen, haben wir schon im vorhergehenden Punkte geredet. Ich weise nochmals hin auf die ausgesprochene Dreiecksllinie, welche durch einen hellen Streifen um die ganze Madonna gebildet wird. Betrachten wir die einzelnen Lichtstellen des Bildes (Fig. 4). Fangen wir rechts unten an: Pelzfutter, beleuchteter Stamm, Lilie, Haar der Mutter Gottes, Gesicht Marias, hellbeleuchtete Berge (die dunkle Baumkrone des links von Maria stehenden kleinen Baumes wendet sich nach links, um die Lichtdiagonale nicht zu stören), Wolken und die Gloria um Gott Vater. Auf der Figur 4 sind diese hellen Flächen alle mit (*a*) bezeichnet. Diese Lichtdiagonale von rechts unten nach links oben erfährt noch eine besondere Betonung durch die der Diagonale fast parallel sich neigende Gestalt des Jesusknaben (*b*).



Dieser Lichtdiagonale ersten Grades steht eine Schattendiagonale ersten Grades gegenüber, anfangend links unten in der tiefdunklen Rockfalte, sich fortsetzend zwischen der Handgruppe und dem Rande der Kirche folgend bis zum Ende des Bildes (*c*—*d*).

Ferner ist jedem hellsten Lichte eine dunkle Schattenpartie gegenübergestellt, z. B. Gott Vater und die Baumkrone rechts, dann der Feigenstrauch links und die Lilie rechts, ferner die helle Partie bei der Schüssel links unten und die dunkle Schatten-

partie rechts unten usw. (durch † auf der Figur 4 bezeichnet). Durch diese Gegenüberstellungen hat der Meister erreicht, daß die zu große Unruhe vermieden wurde und eine Schwingung von Licht und Schatten ein Leben auf dem ganzen Bilde entfaltet, das dem festlichen Charakter desselben entspricht.

Anzuführen wären hier noch die wagrechten Licht- und Schattenpartien, die sich gleichsam wellenartig von unten nach oben über das Bild verteilen:

Schattenlinie vom Wald links oben nach rechts hinter dem Kopf der Madonna verschwindend und rechts davon in breiten Schattenflächen der Kirche endigend. Hierauf eine Lichtlinie über die Stadt weg, Halbschattenlinie über die Bienenkörbe weg, tiefe Schatten über dem Feigenstrauch links beginnend, Halblichtstreifen über die Steintreppe weg. Dann nochmals ein Schatten und ganz unten eine hellere und am Rand die dunkelste Linie. Wir sehen also: ein stufenmäßiger Wechsel von Licht und Schatten von vorn nach hinten. Im Vordergrund schwer und massig, im Hintergrund lichter und lasiert.

Fig. 5.

Auf Figur 5 ist noch angedeutet, wie man die Lichtlinien auch so zusammen stellen kann, daß sie alle auf dem Hauptteil des Bildes: Gesicht Marias und das Jesuskind hinweisen.

Eine weitere Frage drängt sich jedem Beschauer auf und diese lautet bewußt oder unbewußt: Wie kommt es denn, daß das Bild so lebendig und anregend sich unserem erfreuten Blicke darbietet? Das kommt davon, daß Licht- und Schattenpartien so gut verteilt sind. Wie hatte aber der Künstler es fertig gebracht, eine so feine Verteilung des Lichtes vorzunehmen? Damit kommen wir zum nächsten Punkte.

Woher kommt das Licht?

Diese Frage auf dieses Bild angewendet ist ziemlich schwierig; denn sie hat als weiteres die Frage im Gefolge: Warum hat der Künstler das Licht von dieser Seite genommen?

Erste Frage: Woher kommt das Licht? Wenn wir den Regenbogen betrachten, so ist es nach physikalischen Gesetzen nur möglich, daß das Licht vom Rücken des Beschauers kommt. Wenden wir uns den Bergen zu, so kommt das Licht etwa von der Gegend rechts des Bildes hinter dem Münster, deswegen

ist die uns zugewendete Seite des Münsters auch im Schatten. Wieder anders ist es mit den Figuren des Vordergrundes, welche ihr Licht von links oben etwas hinter dem Beschauer erhalten. Ebenso ist die Häusergruppe beleuchtet. Nun die zweite Frage: Warum hat der Künstler drei bezw. vier Lichtquellen angenommen? Die Beantwortung ist leicht und lautet: Um zu große Schattenmassen zu verhindern, sowie um Leben und Licht in die verschiedenen Teile des Bildes zu bringen. Wie notwendig das war, können wir uns sofort vorstellen, wenn wir das Licht nur von links oben, etwas hinter dem Beschauer, denken. Oder nehmen wir an, es wäre nur die einzige Lichtquelle hinter dem Münster benützt usw., wie langweilig wäre sofort das Ganze.

Kontrastwirkungen im Bilde.

Wie außerordentlich raffiniert darin Grünewald gearbeitet hat, verstehen wir nur dann, wenn wir eine Partie des Bildes ins Auge fassen. Beginnen wir links unten in der Ecke und lassen wir unser Auge unter Beachtung von Hell und Dunkel nach rechts oben wandern. Wie sehen wir hier alle Schattierungen in reicher Abwechslung nebeneinander und jede ist selbst aus weiterer Entfernung deutlich wahrnehmbar, ohne zu grell oder aufdringlich zu wirken. Ebenso ist es auf dem ganzen Bilde.

Hintergrund und Vordergrund.

Schauen wir wie Grünewald die Raumtiefe herausbringt. Er hat, um dieselbe zu erreichen, die am Innenraum gemachten Erfahrungen unmittelbar auf den Freiraum übertragen. Was will das sagen? Bis dahin hatten die Maler nur ausschließlich im Atelier gearbeitet (auch bis in unsere Zeit herauf 1850). Es war den damaligen Künstlern wohlbewußt, daß die Tiefe im Innenraum durch kleinere Darstellung der weiter entfernten Gegenstände und durch Verteilung von Licht und Schatten in breiten Massen erlangt wurde. Aber bis auf Grünewald hatte noch keiner diese Erfahrungen auf die Landschaft übertragen. Er geht so vor: Die entfernteren Gegenstände und Personen zeichnet er kleiner (Personen beim Münster — die Häuser des Städtchens). Auch wahrt er im allgemeinen eine gewisse Perspektive. Doch setzt er bei den Abstufungen von vorn nach hinten jede Partie in eine andere Beleuchtung bezw. Lichtstärke.

Als erste Partie kommt die Mutter Gottes und die Lilie nebst dem Baumstamm und der weißen Schüssel und dem blaugrünen Krug in Betracht; sie weisen große Licht- und Farben-

kontraste auf, sind aber, was die Fernwirkung anbelangt, im großen ganzen dunkel gehalten. Daran anschließend kommt die halbdunkle Partie des Gartens als zweiter Teil. Die dritte Partie ist die helle Straße, die vierte das dunkle Münster, die fünfte die helle Stadt, die sechste der Wald als dunkle Masse, die siebte das Gebirge, das mit seiner Perspektive und den vorgelagerten Lichtstreifen (über dem Kopfe des Jesuskindes) sich schon in großer Ferne verliert. Der Eindruck der großen Tiefe wird noch dadurch verstärkt, daß Grünewald den Regenbogen in die Landschaft setzt. Wir sind ja immer gewöhnt, denselben in eine ziemliche Entfernung zu verlegen, also wird dadurch die Illusion der Ferne noch erhöht. Als weiteres kommt in Betracht, daß das Licht, das vom Himmel ausgeht, zwischen dem Regenbogen und dem Gebirge sich niedersenkt. Die Glorie mit Gott Vater und den Engeln wirkt aber auf den Beschauer als in weiter Ferne liegend, also wirkt das niederstrahlende Licht wieder raumvertiefend. Es braucht uns also nicht zu wundern, wenn wir das Gebirge in die weiteste Ferne schwindend uns vorstellen.

In der Ausarbeitung des Vorder- und Hintergrundes hat Grünewald den Vordergrund pastös und markiert gemalt, während der Hintergrund flächenhaft lasiert ist.

Farbenstimmungen in den einzelnen Teilen — Farbenakkorde.

Wie die Musik aus Akkorden besteht, die durch das Ohr dem Menschen zum Bewußtsein kommen, so oder ähnlich ist es mit den Farben. Auch hier gibt es Akkorde, die stimmen und solche, welche nicht stimmen oder nicht befriedigen. Auf einer rechten Anwendung der Farbenakkorde beruht der wohltuende Einfluß auf das Auge. Es gibt Bilder mit sog. schreienden Farben, aber auch solche mit matten, wenig bestimmten Farbtönen. In der Anwendung solcher Farbenakkorde, die einen wirklich befriedigenden Eindruck hervorrufen, war Grünewald ein Meister ersten Ranges. Den meisten ist der sog. Farbenkreis bekannt, mittels dessen man die gewöhnlichsten Farbenakkorde bestimmen kann.

Bei Durchsicht dieses Bildes ist es bei Beschränktheit des Raumes nicht möglich, sämtliche Farbenakkorde aufzuführen. Greifen wir nur einige heraus. Auf dem Farbenkreise zeigt sich uns, daß die drei Farben blaurot (eine Art violett), blaugrün und braungelb den passenden Farbenakkord bilden. Auf dem Bilde finden wir diese drei Farben fein angewendet in dem Mantel, dem violetten Futter und den grünen Pfanzen des Gartens.

Ein zweiter Akkord ist der Rock der Mutter mit seinem karminroten Grund, dem gelben Bändchen des Mantels und dem Blau des Mantels.

Ein dritter Farbenakkord ist die Glorie Gott Vaters und der angrenzende Himmel mit den Engeln: rot, gelb und blau.

Daß selbst in den kleinsten Teilen diese Farbenakkorde gewahrt sind, zeigt uns das Bäumchen links vom Jesuskinde. Es hat grüne Blätter, rote Blüten und blaue Früchte. So geht es bis in die kleinsten Einzelheiten über das ganze Bild hin.

Grünewald als Künstler.

In seiner Technik bei diesem Bilde — Seine Farben — Sein Talent.

Allen bekannt ist der Nürnberger Altmeister Albrecht Dürer. Derselbe ist ja von solch überragender Größe seinen Zeitgenossen gegenüber, daß er nicht bloß in Deutschland bekannt und geehrt war, sondern sogar im fernen Spanien Freunde und Anhänger, ja was noch bemerkenswerter ist, Nachahmer seiner Ideen und Komposition fand: Zum Beweise führe ich Alonso Cano (1601 bis 1667) ferner Domeniko Theotokopuli gen. El Greco (1548—1614) an. Von beiden sind Bilder im Prado in Madrid, deren Ähnlichkeit mit Werken Albrecht Dürers verblüffend ist. Albrecht Dürer wurde seiner Pünktlichkeit und mathematisch berechneten Darstellungen wegen das Gewissen der deutschen Kunst genannt. Wo aber ein Gewissen ist, da muß auch eine Seele sein. Und wirklich hat zur selben Zeit die Seele der deutschen Kunst gelebt und das ist Grünewald.

Er hat nicht mathematisch berechnet wie Dürer, sondern mit Farben und oft verblüffenden Verzeichnungen das Seelenleben, besonders das Leiden Christi mit solcher Naturtreue dargestellt, die nicht mehr erreicht wurde. Wie aber in Leidenswochen auch freudige und tröstliche Momente sich mischen, so hat auch Grünewald neben den grausamen Bildern seiner Kreuzigungen liebliche, freudige, festtägliche Bilder geschaffen, voll Symbolik und Naturwahrheit. Ein solches Bild ist die Stuppacher Madonna.

Grünewald ist in seinen Schöpfungen der Meister der Farbe. Sie dient ihm zur Darstellung der Stimmungen. Auf unserem Bilde hier z. B. zur Darstellung der Ruhe des Feierlichen, des Freundlichen und Lieblichen. Auf anderen Bildern z. B. der Kreuzigung vom Isenheimer Altar ist das Tragische, Fürchterliche vor Augen geführt durch die Farben: schwarz, rot und weiß mit fahlem Grau. Er ist imstande, das Morgenrot und die aufgehende Sonne mit einer Virtuosität zu schildern, die seines-

gleichen sucht. Er ist in seiner Farbengebung der direkte Vorläufer Rembrandts. Das Bild der Madonna von Stuppach hat sogar, bei flüchtiger Betrachtung etwas Ähnlichkeit mit den Schöpfungen von Rubens, weshalb dieses Bild längere Zeit letzterem zugeschrieben wurde.

Grünewald ist rein deutscher Künstler mit keinem Anklang an die italienischen Meister, wie sich dies bei Albrecht Dürer zeigt. Grünewald ist nicht wie viele Meister ein möglichst genauer Nachahmer der Natur, sondern er ordnet die Natur seinen Zwecken unter und beherrscht sie. Es kommt ihm nicht darauf an, einen Faltenwurf, ein Gesicht, eine Haltung der Hand falsch darzustellen, wenn nur die Stimmung erreicht wird, die er bezweckt, ja es kommt ihm auch nicht darauf an, menschliche Figuren ganz zu verzeichnen und auf ein und demselben Bilde dieselben in zwei und drei verschiedenen Größen darzustellen. (Isenheimer Kreuzigung). Alles der Stimmung wegen und um dem Bilde die richtige Kraft zu geben. Auf unserem Bilde ist die vornehmfeierliche Stimmung sogar durch die Stellung der Hände ausgedrückt.

Man kann sagen, Grünewald malt nicht Natur, sondern Visionen und man hat ihn darum den religiösen Visionär der deutschen Kunst genannt.

Wir sehen, es ist sehr schwer Grünewald die richtige Stellung im Kreise der Künstler anzuweisen, denn er ist auch nicht Romantiker, da er zu naturwüchsig und tendenzlos malt.

Ohne Zweifel malt Grünewald seine innerste Persönlichkeit, seine Empfindungen und Seelenstimmungen, unbekümmert um die Art und Weise der damals lebenden Meister. Das Bemerkenswerteste ist, daß er imstande war, diese seine Seelenstimmungen und Empfindungen so ganz und vollendet darzustellen. Sandrat sagt von ihm: „Grünewald darf unter all den besten Meistern der alten Deutschen in der edlen Malkunst keinem weichen, oder etwas nachgeben, sondern er ist in der Wahrheit dem fürtrefflichsten und besten wo nicht mehrer, doch gleich zu schätzen".

Grünewald hat mit echt deutschem Sinn gemalt. Er kennt nicht die Ekstase, sondern er stellt deutsches Empfinden und Wirklichkeit dar, gepaart mit der schönsten Symbolik. Darum ist seine Madonna so „weltlich heilig", mit einer deutschen Landschaft, in einem deutschen Garten sitzend, in dem die fremdländischen Bäume und Sträucher (Ölbaum und Feigenstrauch) nicht stören.

Was hat Grünewald Besonderes in seiner Technik und seinen Farben? Ich führe hierüber die Worte Hans Steiners an, der

über die Art, wie Grünewald malte, folgendes schrieb: „Die Modellierung ist verblüffend. Grünewald kann sowohl die plötzlichsten als die weichsten Übergänge in allen Abstufungen darstellen, ohne daß man jemals einen Pinselstrich sieht. Er hat mit großer Geschwindigkeit ineinander gemalt, hat vertrieben, aber er erreicht auch jene Weichheit durch flüssiges Ineinanderlaufenlassen der Farben. Doch findet sich an keiner Stelle ein Abflauen der Form. Nirgends kann man Ausbessern und Ausflicken mißratener Malerei nachweisen, d. h. die Hand gehorchte immer und hat restlos stets das dargestellt, was er im Moment wollte, während er seine Absichten sehr oft geändert hat. Die Konsistenz (Bindung, Dichtigkeit, Haltbarkeit) seiner Farben muß außerordentlich locker und mager gewesen sein, etwa so, als ob man Farbenpulver mit Wasser anrührt. Das Verdünnungsmittel war wasserartig dünn und flüssig, hat keinen fettigen, dickfließenden, öligen Charakter gehabt".

Das Talent Grünewalds.

Wer außer Grünewald wäre damals imstande gewesen, das Kolorit in dieser Weise der Stimmung anzupassen, die intensiven Farben des Gewandes, das leuchtende Rot, das tiefe Blau, das satte Violett durch Lasuren derart zusammenzuhalten und mit dem bräunlichen Grün der Landschaft zu einem harmonischen Akkord zu stimmen. Es sind das Feinheiten, die ihn 100 Jahre seinen Zeitgenossen voraussetzen.

Die Stuppacher Madonna verrät in allem die Technik, die Manier Grünewalds. So zeigt z. B. das Gewand Marias eine breite sichere Art der Malerei. „Er verwendet zur Darstellung von Gold in dem Brokatkleid nicht wie viele seiner Zeitgenossen das Gold, sondern nur gelb. Die Falten des Gewandes sind in ganzen Flächen dargestellt. Das Gold ist in breiter, impressionistischer Weise aufgelegt. Die Farben müssen eine leuchtende Klarheit besessen haben, die zum Teil an geschliffenen Stein erinnerte. Es ist auf diesem Bilde besonders das Fleisch von emaillartiger Farbe und hellem Glanze. Hier können wir die Technik Grünewalds bewundern in all ihren Vorzügen und Mannigfaltigkeiten. Die Modellierung ist geradezu verblüffend." Sehen wir daraufhin zuerst den Kopf der Mutter Gottes an. Wir finden da die weichsten Übergänge, kaum angedeutete Schatten, schwachgezogene Linien (Augen und Augenbrauen), stark aufgetragene Partien (Augensterne, starke Linie am Munde). Es sind helle und dunkle Töne unmittelbar nebeneinandergesetzt (Gesicht und Haar). Dann das Haar der Mutter Gottes. Es

liegt darauf ein Flimmern und Leuchten wie man es sonst nicht gewohnt ist zu sehen. Einem modernen Künstler wäre es gewiß kein Leichtes, diese Partie befriedigend nachzuahmen. Auch beim Jesuskinde findet sich dasselbe feine Haar. Diese Haare sind einzeln gezeichnet, aber doch durch eine graue Lasur zusammengehalten, auf der schillernde Lichter aufblitzen. Wir finden an dieser Ausführung der Figuren ganz Grünewalds Manier. Er malte nämlich wenn nötig, naß in naß und verwischte die Farben ineinander (Gesichtsschatten). Er setzte die Farben ohne Übergänge nebeneinander (Gesicht und Haar). Er malte pastös, d. h. stark aufgetragene Farben (Haar und Gewand). Er verband die auseinandergehenden Lichter durch abschwächende Lasuren. Er setzte, wenn das Bild trocken war, die notwendigen Lichter auf (Haar und Gewandfalten an der rechten Hand, der Pelz am unteren Rand, die Lilie).

Die meisten Werke Grünewalds haben sein Monogramm MG. Bei der Stuppacher Madonna ist dasselbe nicht mehr vorhanden und zwar kommt das davon, daß das Bild seinerzeit abgesägt wurde, da es nicht in den Rahmen paßte. Herr Oberpostmeister Fleck in Mergentheim sagt folgendes: „Das Monogramm war in Stuppach noch vorhanden. Meßner Zeller von Stuppach erzählte mir vor ungefähr 20 Jahren (1896) die Umstände unter denen das Bild unten abgesägt wurde. Und da sei unten in der Ecke des abgesägten Teils ein Zeichen gewesen. Mit Kreide zeichnete er auf Aufforderung von mir MG etwa auf den Tisch im alten Wirtszimmer vom Schultheißen. Meßner Zeller konnte das Monogramm von Grünewald nicht kennen, besonders nicht in der noch ungewissen Zeit über den Künstler, so daß ich Zeller unbedingt glaube“. Es wäre also auch das Fehlen des Monogramms hiermit erklärt.



Matthias Grünewald

Aug. L. Mayer, Grünewald der Romantiker des Schmerzes. Mit 26 Bildern. Geb. Mk. 4.20.

Oskar Hagen, Matthias Grünewald. Ausführliche Biographie mit 113 Abbildungen. 2. Aufl. Quartformat. Geb. Mk. 84.—.

Der Isenheimer Altar in 7 farbigen Wiedergaben als Postkarten. Zus. Mk. 3.—.

Das Wunder des Isenheimer Altars. Eingeleitet von **Hugo Kehrer,** Mit 52 Abbildungen. Geb. Mk. 9.60

Der Isenheimer Altar

in farbentreuen photomechanischen Originalaufnahmen.

1. Versuchung des hl. Antonius, Antonius und Paulus in der Wüste. Bildgr. 48,5 : 55 cm. Mk. 75.—.
2. Das Engelkonzert u. Maria mit dem Kinde. Bildgr. 49,5 : 55,5 cm. Mk. 75.—.
3. Die Verkündigung. Die Auferstehung. Bildgr. 49,5 : 56 cm. Mk. 75.—.
4. Christus am Kreuz. Bildgr. 49,5 : 56,5 cm. Mk. 75.—.
5. Der hl. Antonius. Der hl. Sebastian. Bildgr. 46 : 35 cm. Mk. 75.—.
6. Die Beweinung Christi. Bildgr. 13,5 : 59 cm. Mk. 75.—.

Der Isenheimer Altar

in farbigem Handkupferdruck.

1. Kreuzigung. Bildgr. 73 : 84,5 cm. Mk. 500.—.
2. Engelkonzert. Bildgr. 64 : 74,5 cm. Mk. 500.—.
3. Auferstehung. Mariä Heimsuchung. Bildgr. 65,5 : 75 cm. Mk. 500.—.
4. Versuchung des hl. Antonius. Besuch des hl. Antonius beim hl. Eremiten Paulus. Bildgr. 64 : 75 cm. Mk. 500.—.
5. Hl. Antonius. Hl. Sebastian. Bildgr. 2 × 19 : 57 cm. Mk. 500.—.

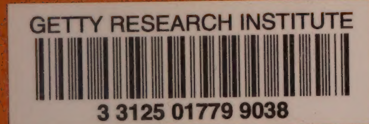
Preis des kompletten Altars. Mk. 2400.—.

Diese Wiedergabe dürfte die vollkommenste sein, die z. Zt. hergestellt werden kann. Die Maßverhältnisse der einzelnen Blätter sind so eingeteilt, daß der Altar als Hausaltar aufgestellt werden kann.

Illustrierte Prospekte unberechnet.

K. Ohlingers Nachf. H. Kling

Bad Mergentheim (Wttbg.)


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01779 9038

:: Universitätsdruckerei ::
H. Stürtz A. G., Würzburg.